

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

72 | 2014

Varia

« Picasso devant la télé » à Dijon et à Genève

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4813>

DOI : 10.4000/1895.4813

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 177-181

ISBN : 978-2-37029-072-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « « Picasso devant la télé » à Dijon et à Genève », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 72 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 18 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4813> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4813>

« Picasso devant la télé » à Dijon et à Genève

par François Albera

L'exposition qui s'est tenue au Consortium de Dijon puis au Cabinet d'arts graphiques de Genève jusqu'à décembre 2013 et le petit livre qui l'accompagne (aux Presses du réel), « Picasso devant la télé », réalisent l'exploit de renouveler l'approche d'un des artistes contemporains les plus commentés et étudiés. Ce n'est pas rien ! On en était venu, dans bien des cas, à se contenter de confronter Picasso à un autre artiste (Picasso/Matisse), à l'histoire de l'art (Picasso et les Maîtres), de l'aborder au sein d'un thème (Picasso et l'Espagne), de fouiller ses carnets, ses malles, aligner ses tickets de matches de boxe ou de corrida, les fiches de police, etc. Solutions quelque peu paresseuses évitant de poser des questions de fond sur l'art du peintre, du dessinateur, du graveur, du sculpteur... Là il s'agit d'autre chose : on nous propose une « clef » nouvelle, laquelle, maintenant qu'on la voit à l'œuvre, semble évidente. On s'étonne même que nul n'ait songé, avant Laurence Madeline, à aborder ce sujet : éclairer toute une partie de l'œuvre de Picasso, celle des dernières décennies de sa vie, à travers sa confrontation au médium de la télévision. Il faudrait dire le cinéma et la télévision car, au début des années 1960, date à laquelle le peintre acquiert un poste – comme tout le monde, progressivement, le fait alors –, outre *la Piste aux étoiles*, le catch, les mariages royaux ou princiers et les shows de variétés, il y a beaucoup de films à la télé. Un cinéma retaillé au format du poste – on y reviendra –, en noir et blanc, grand public. Ainsi *The Bengal Lancers* de Hathaway diffusé sur Télé Monte Carlo le 31 décembre 1967 trouve-t-il un écho dans un dessin du 10 janvier 1968, « Femme nue et un oriental fumant la pipe », confirmé par le peintre lui-même : « Je fais seulement des lanciers maintenant. Des lanciers du Bengale... », rapporte Roberto Otero (dans *Forever Picasso. An intimate look at his last year*). Et ajoute que quelques jours auparavant, il a vu le film à la télévision « et que ça lui trotte encore dans la tête ». De même *les Enfants du Paradis*, diffusé le 15 avril 1968, dont on retrouve une galerie de portraits d'acteurs dans la gravure n° 40 du jour même... (curieusement rapprochée, dans le livre, de photos de plateau servant à l'affichage aux devantures des salles auxquelles Picasso n'a pas eu accès en visionnant le film dans son salon).

On ne saurait s'étonner de cette appétence picassienne pour la télé si l'on songe qu'il s'est intéressé d'une part à toutes les formes de spectacles vivants (cirque, corrida) et d'autre part, très tôt, aux moyens de reproduction, à la photographie, à la typographie, au cinématographe, aux magazines, aux affiches où il a puisé sans cesse des suggestions pour son travail quand il ne les y faisait pas figurer en tant que tels. Dès les années 1910, on peut repérer les emprunts qu'il fait à cette imagerie contemporaine qui vient bousculer les canons de la peinture. Le collage, cette révolution radicale qu'il opère avec Braque dans les systèmes de représentation (qu'ordonnait jusqu'alors la perspective), les « papiers collés » sont une éclatante manifestation de cette attention aux médias de masse. Un programme de cinéma ne figure-t-il pas dans l'un d'entre eux : *Tivoli cinéma (Statue d'épouvante)*, de novembre 1913,

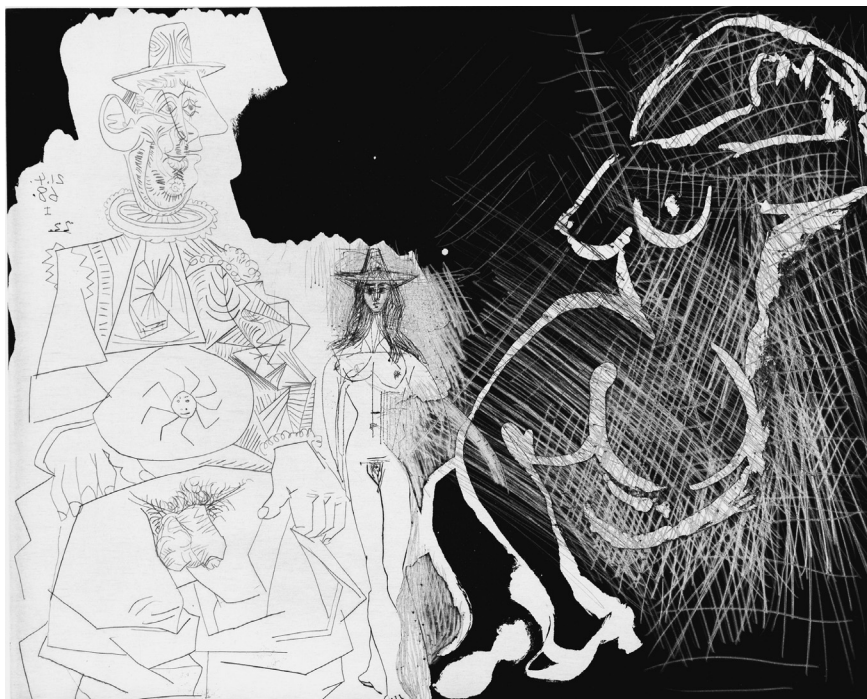
réalisé à Sorgues – papier collé, fusain et huile sur toile de Braque qui se trouve au Musée Picasso –, ainsi que *le Damier*. Maurice Raynal a témoigné du fait que « la bande à Picasso » allait voir tous les films vers 1907 et on a pu reconstituer la « géographie cinématographique de Picasso et Braque » (catalogue de l'exposition *Picasso Braque and the Early Film in Cubism*, New-York, 2007 dirigé par Bernice Rose [voir *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 54, pp. 195-201]). On a d'ailleurs réalisé un film intitulé *Picasso and Braque Go to the Movies* (Arne Glimcher, 2008). Il était donc « naturel » que la télévision retînt son attention, le défiât, qu'il voulût se mesurer à elle, se l'approprier.

Laurence Madeline, dans l'exposition comme dans son livre, a confronté les programmes de la télévision d'une période bien délimitée destinée à la démonstration restreinte du phénomène et qui correspond à la *Suite 347* (trois cent quarante-sept gravures qui furent exposées à la Galerie Louise Leiris fin 1968-début 1969) : du 13 mars au 5 octobre 1968. Mais s'il paraît avéré que Picasso regardait assidûment la télé (des témoignages contradictoires, des photos qu'on peut interpréter diversement font pencher en ce sens), et qu'il goûtait particulièrement les matchs, qu'a-t-il vu sur les trois chaînes auxquelles il avait accès (avec Télé Monte-Carlo) ? Brigitte Baer dans le catalogue de l'œuvre gravé a donné un certain nombre de films comme sources de plusieurs estampes, attribuant même des titres « cinématographiques » aux planches qui n'étaient que numérotées par l'artiste (« tournage », « plan », « plan américain »). Madeline relativise cette interprétation en relevant qu'il est difficile, à quelques exceptions près, voire impossible, de trouver des coïncidences précises entre la diffusion d'un film et l'apparition de tel ou tel motif dans une composition de Picasso (elle confirme cependant quelques cas avancés par Baer comme celui des *Lanciers du Bengale*, auxquels s'ajoutent *les Trois Cavaliers noirs* de Romero Merchant, *les Anges exterminés* de Mitrani). Et plaide plutôt pour des rapports « approximatifs », adoptant le mot de « contamination » pour qualifier les rapports entre l'œuvre de Picasso et ce « mode nouveau de production d'images ».

C'est en effet moins sur le plan de sources iconographiques voire de « collages » d'éléments empruntés à la télé (comme ce put être le cas dans les années 1910 dans les papiers collés) que les choses se passent qu'au niveau des procédés et des caractères de l'image télévisuelle : le direct, le mouvement, la vitesse, le noir et blanc, la trame de l'écran, sa luminescence.

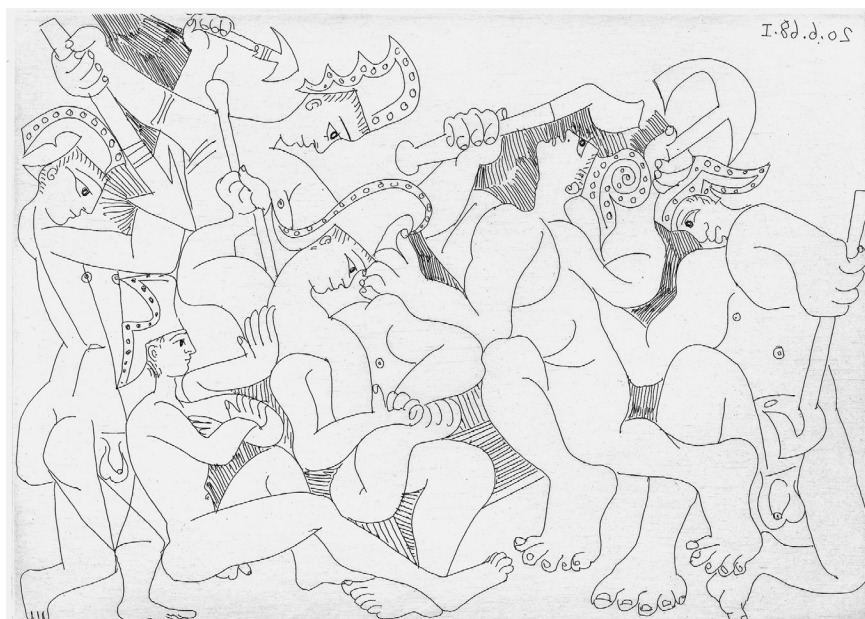
Rosalind Krauss avait déjà mis en évidence la proximité de séries de dessins réalisés très rapidement sur des feuilles successives avec les flip-books. Bernice Rose a soutenu que *les Demoiselles d'Avignon* avait été peint à partir du phénomène filmique lui-même : décomposition du mouvement, transparence du support, chocs et rapports entre les plans, les photogrammes. Les variations sur un même thème (comme la série des *Ménines* qui met en pièces le tableau de Vélasquez) et les mises en séquences (*Songes et mensonges de Franco*) ne viennent-elles pas elles aussi du cinéma ?

Avec la télévision qu'y a-t-il de nouveau ? Elle juxtapose des sujets hétéroclites – comme le faisaient les programmes du cinéma des années 1900, le Tivoli de Sorgues notamment – : catch, cirque, films romanesques, « têtes parlantes », paysages, actualités... Quant à ces dernières, dans la conjoncture rendue de cette époque, un des points forts de la « suite » témoigne : une caricature du Général de Gaulle – qui règne alors sur la télé –, où le souverain, roi Soleil quelque peu ubuesque (référence probable aux dessins de Moisan dans *le Canard enchaîné*, « La Cour »), demeure insensible aux charmes de la jeunesse (n° 5, 21 avril 1968).



Pablo Picasso, 347 gravures, n° 45, 22 avril 1968 I (22). Aquatinte et pointe sèche. Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève. © 2013, ProLitteris, Zurich.

Le goût du jeune Picasso pour le cirque, les arlequins, les cabarets, la rue et ses camelots, ses jongleurs, la fête foraine se voit relancé sur le petit écran grâce à *la Piste aux étoiles* de Gilles Margaritis. Ainsi les figures d'acrobates rencontrent cette désarticulation des corps qu'on lui a reprochée tout au long de sa vie et débouchent sur une violence érotique (exhibitionnisme, voyeurisme). L'inscription du corps en contorsion dans le cadre comme si ce dernier exerçait une contrainte, enfermait la figure, voilà quelque chose qui semble bien être stimulé par la télé, fût-ce en raison de la petite taille des écrans à cette époque-là, du hublot du tube cathodique, le caractère de meuble du poste (le phénomène a été le même aux débuts de la radio comme en témoigne une chanson d'Ouvrard de 1929 : « Amour et TSF »). Alors que l'image de cinéma coupe, fragmente et juxtapose, ou alors dessine des volutes, des arabesques grâce aux mouvements d'appareil (grue), l'image télé des années 1960 a plutôt tendance à faire rentrer les personnages, les objets dans la « boîte », à la remplir. Question de taille de l'écran sans doute, les films de cinéma eux-mêmes, recadrés, rapetissés, le cadre arrondi aux angles, semblent à l'étroit, y compris peplums ou capes et épées. Ainsi le n° 168 scène à l'antique éventuellement suggérée par l'un des Cottafavi, Freda ou Leone qui passent sur le petit écran, mais qui offre une image d'entassement des guerriers et guerrières agglomérés les uns contre les autres dans l'espace oppressant de la feuille (il en va de même du n° 343 relié à *La guerra di Troia* de Ferroni – avec un Ulysse qui, contrairement au Général de Gaulle, affiche une belle érection – et avec le n° 197). Dans ses gravures antérieures illustrant *les Métamorphoses* d'Ovide notamment, on pouvait déjà observer cette même



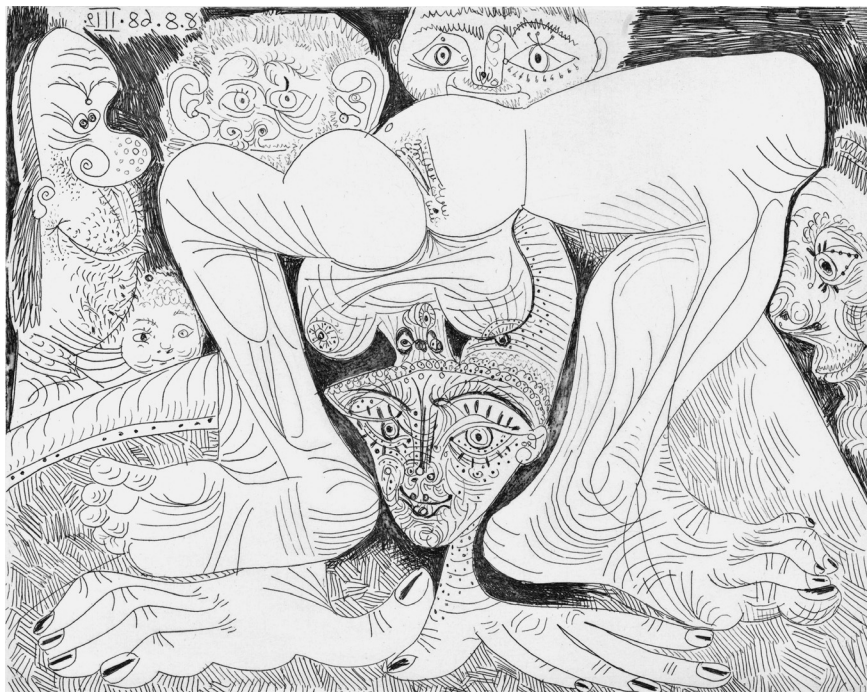
Pablo Picasso, 347 gravures, n° 168, 20 juin 1968. Eau-forte. Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève. © Pro-Litteris, Zurich.

contrainte des corps par le cadre auquel les uns s'appuient ou que d'autres heurtent de la tête, qui les obligent à se courber. Jean-Christophe Averty, de son côté, fait fond sur ces caractéristiques et renoue ainsi avec toute une imagerie des débuts du cinéma dans ses trucages : l'image dans l'image, l'arrangement de la surface avec des jeux d'échelles qui rappellent Méliès et Segundo de Chomon quand ils reprennent le dispositif du petit théâtre miniature.

Toutes ces proximités sont réappropriées par Picasso, transposées dans son propre système, poussées à leur comble, rendues parfois « insupportables ». Carl Einstein disait qu'il « us[ait] les formes et les inventions comme des vêtements »...

La gravure (eau-forte et aquatinte), elle-même médium de reproduction et de diffusion, est l'instrument choisi pour mener cette joyeuse confrontation. Peu propice au repentir quand elle ne l'interdit pas tout simplement (sauf à gratter la plaque), c'est un médium qui a dès lors une proximité avec le *direct* aussi inattendu que cela puisse paraître (puisque'on appelle sa taille indirecte, l'acide venant creuser la plaque dans un deuxième temps). Par ailleurs elle joue, elle aussi, des seuls noir et blanc, peut reprendre et retravailler les effets de brouillage, les miroitements, zébrures, décrochages qui affectent parfois la réception télévisuelle révélant une proximité de matières. Mais la matérialité picturale ou de l'estampe (l'encre, la profondeur de la taille, les types d'incision) peut suggérer d'autres généalogies : ainsi cette « luminosité électrique et radiante si particulière à la télévision » (n° 57) peut aussi rappeler les fusains de Seurat.

Plutôt que de « contamination » on parlera donc de rencontre ou de stimulation du dispositif télé par rapport à des traits déjà mis en œuvre par Picasso auparavant. Ainsi revenons au n° 259 figurant une contorsionniste que l'exposition et le livre rapprochent de performances de cirque dans *la Piste aux*



Pablo Picasso, 347 gravures, n° 259, 8 août 1968 III (9). Eau-forte. Coll. Privée. © ProLitteris, Zurich.

étoiles. Cette gravure a peut-être bien été « déclenchée » par la vision de ces émissions mais elle se rattache tout autant et peut-être avant tout à une peinture antérieure comme *l'Acrobate* de 1931, corps démembré, aberrant. Dans cette peinture, reproduite dans la revue *Documents* avec d'autres, « la "Figure humaine" s'affirmait dans sa capacité même à se voir écrasée » disait Michel Leiris. Georges Didi-Huberman l'a analysée, dans *la Ressemblance informe*, dans le sens de l'aplat, du papier découpé. La confrontation avec la télé nous fait mettre en avant une autre caractéristique de ce type de figure qui est celle de cette mise en boîte, cette contrainte du cadre qui, faute de couper, comprime, écrase, démantibule. Dans la gravure de 1968, le remplissage du cadre s'affirme en outre avec ces visages en gros plan qui occupent le peu d'espace libre que laisse ce corps distordu. Gros plans des spectateurs du cirque, si l'on veut (une portion du bord de piste apparaît à gauche), flottant sur un fond noir, à la même échelle que le visage de l'artiste. En comparaison les images télé paraissent des espaces dilatés, cinématographiques. Il n'y a pas d'angle ni de cadrage dans cette gravure de Picasso, ni un encadrement où un motif viendrait s'inscrire harmonieusement – faisant par là oublier le cadre –, il y a une sorte de cage de torture où on a fait entrer de force, par déformation, un corps. Opération qui exacerbe à la fois l'érotisme de ce corps torturé, exhibé (seins, sexe) et le voyeurisme des spectateurs qui sont tout yeux et sourires.

(Un livre accompagne l'exposition : Laurence Madeline, *Picasso devant la télé*, Dijon, Presses du Réel, « Dedalus », 2013. Préface de Bernard Picasso, Postface de Jean-Paul Fargier.)